Wolff, Eugene
La décadence du bel-
canto

LA DÉCADENCE DU BEL-CANTO ET SA RENAISSANCE PAR LA FORMATION RATIONELLE DE LA VOIX.

PAR

Eugène WOLFF

PROFESSEUR DE CHANT.

ÉDITION FRANÇAISE
REVUE ET CORRIGÉE.

PRIX: 1 FRANC.

PARIS
LIBRAIRIE
FISCHBACHER & Cie.

BRUXELLES
SCHOTT FRÈRES
EDITEURS.

1908

LA

DÉCADENCE DU BEL-CANTO

ET SA

RENAISSANCE

PAR LA

FORMATION RATIONELLE DE LA VOIX.

PAR

Eugène WOLFF

PROFESSEUR DE CHANT.

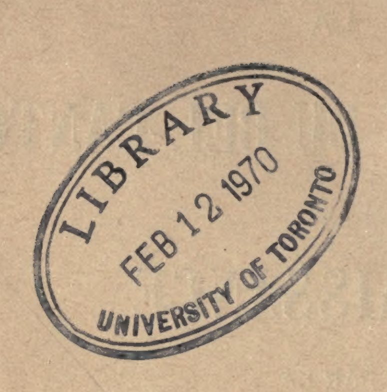
ÉDITION FRANÇAISE
REVUE ET CORRIGÉE.

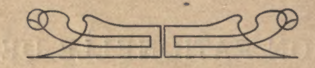
PRIX: 1 FRANC.

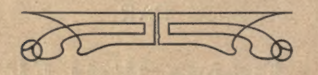
PARIS
LIBRAIRIE
FISCHBACHER & C[IE].

BRUXELLES
SCHOTT FRÈRES
EDITEURS.

1908


LIBRARY
FEB 12 1970
UNIVERSITY OF TORONTO





Le son primitif, adapté à la prononciation, reçoit diverses transformations:

1) dans le pharynx, où se forment les voyelles a, é, i, o, u, ou, eu, ai, ê.

2) dans le pharynx nasal, où les voyelles se modifient en nasales in, un, on, an.

3) dans les fosses nasales, où se forment les semi-voyelles l, m, n, r, j, v.

Les consonnes muettes sont incapables de propager le son; elles se forment, par le frottement de l'air, sur les dents, la langue et les lèvres. Elles ne peuvent, par conséquent, pas être chantées; mais seulement prononcées, comme mise en voix, au commencement des syllabes et formant avec la voyelle suivante un tout homogène.

Les consonnes, ne pouvant pas donner de son musical, mais ayant leur son propre dans la voix parlée, il s'en suit qu'un chanteur, qui veut chanter les consonnes, attaquera toujours le ton trop bas et le soulèvera, c'est à dire, détonnera constamment.

Un organe très méconnu et jouant le plus grand rôle dans l'émission de la voix, est le voile du palais, et son appendice la luette.

Un résonnateur à air, tel que le physicien Helmholtz l'a décrit, n'admet pas tous les sons; mais seulement un seul son sur lequel il est accordé.

Plus le résonnateur est grand, plus le son est grave; un agrandissement de l'ouverture d'un résonnateur équivant à une diminution du contenu et élève la tonalité. Une diminution de l'ouverture rend le son plus grave. Il est facile de s'en rendre compte, en soufflant dans un violon. Le son obtenu sera, à peu près, ut dièze; en bouchant l'un des *ff* le son descendra au sol.

L'appareil résonnateur de la voix est soumis aux mêmes lois que tout autre résonnateur. Voici son mécanisme dans une gamme montante.

Sur la note la plus grave de la gamme, l'appareil résonnateur de la voix aura son plus grand développement. Le larynx, étant bien bas, de façon à ce que l'épiglotte soit bien ouverte, on chante la note grave; la voyelle, qui se prête le mieux à cette expérience, est l' ô, avec la position de bouche de l' ô parlé. En montant la gamme, on sentira le pharynx se rétrécir, jusqu'au moment où la nécessité d'ouvrir la bouche se fera sentir. Le volume d'air vibrant aura atteint alors son

minimum; et l'on sera au milieu de l'étendue de la voix, par ex: ut ou ré du médium, pour un ténor.

Pour chanter, plus haut, le mécanisme change.

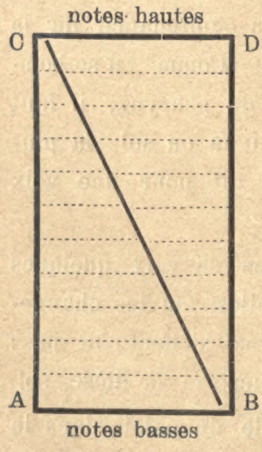
Le pharynx s'élargit de nouveau et le voile du palais entre en fonction. La luette se lève en arrière et divise l'appareil résonnateur en deux parties, chacune d'une contenance moindre, et par conséquent, d'une tonalité plus haute. En même temps le pharynx, de nouveau relaché, se rétrécit jusqu'au fa dièze. A partir de ce moment, la résonnance de la voix est complétement dans les fosses nasales, le voile du palais se soulève et se bombe, pour diminuer la contenance de la partie résonnatrice supérieure. Comme en se bombant, il augmente le volume du pharynx, il faut que la bouche ait à partir du fa ou sol, la plus grande ouverture. Ceci soit dit pour une voix de ténor ou de soprano.

Chaque chanteur a dans sa voix quelques mauvaises notes. Ce sont celles, où les changements du voile du palais ne s'effectuent pas: Pour le ténor ce sont ut, ut dièze et fa dièze, sol.

Le rôle, que joue le voile du palais dans la gamme montante, s'appelle c o u v r i r.

L'ensemble de la résonnance de la voix, qui lui donne les qualités voulues, se nomme le timbre. Le timbre se compose de tous les hypertons de la note fondamentale, et par cela résonne dans les petites cavités résonnatrices des fosses nasales et de la tête.

Les dénominations, „voix de tête et voix de poitrine", devraient être exclues et remplacées par les mots „résonnance de tête et résonnance de poitrine", qui seraient plus appropriées et permettraient de mieux comprendre la formation de la voix mixte et la nécessité de chanter avec cette seule voix, formant un seul régistre; par conséquent, d'obtenir dans la voix une égalité idéale.



La figure, ci-contre, permet de se rendre compte de la voix idéale, sans régistres.

Admettons, que la ligne A B soit la voix avec résonnance de poitrine, et A C, son étendue. En montant vers les notes hautes, la résonnance de poitrine, et par ce fait la voix elle-même, diminue. Le diagramme de la voix de poitrine sera donc A B C.

Au point C, où la résonnance de poitrine est presque nulle, celle de tête est la plus forte, soit la ligne CD, et au point B, en descendant, la plus faible. Son diagramme sera donc CDB. Les deux triangles formés, réunis par leur hypothénuse commune, forment un rectangle, qui par les petites lignes transversales indique la façon d'émettre chaque note; dans le bas, avec la prépondérance de la voix ou résonnance de poitrine, dans les notes hautes, avec celle de tête. Le tout sera la voix mixte idéale, sans passages d'un régistre à l'autre.

IV.

Renforcement de la voix par le timbre.

Depuis les expériences, que Helmholtz a faites avec les résonnateurs de son invention, le doute de la définition de la nature de la voix chantée et parlée, n'est plus possible. Dans la voix chantée, les hypertons, qui avec la note fondamentale forment sa sonorité, sont distribués plus harmoniquement que dans la voix parlée.

Comme les hypertons ne se produisent pas en même temps que la note fondamentale à l'aide des cordes vocales, mais dans la résonnance des fosses nasales, il est compréhensible qu'une voix parlée soit belle en elle-même et cependant incapable de chanter, si les hypertons ne sont pas répartis harmoniquement. Dans ce cas, chaque son sonne faux. Une mauvaise voix parlée, pourra être rendu parfaite en chantant, si les hypertons sont en accord parfait avec elle.

Chez la plupart des élèves, le dixième à peine des ondes sonores formées par les cordes vocales, arrive dans la résonnance. Les neuf-dixièmes se perdent, avec l'haleine.

Si par des exercices appropriés, ces ondes sonores sont amenées dans les cavités de la tête, il en résulte une augmentation considérable de la voix. Cette augmentation de la voix, par le timbre, n'exige aucune force et ne fatigue pas le chanteur, les fonctions des cordes vocales étant allégées.

Il ne faut pas confondre le timbre, dont il est question ici, avec celui inhérent aux voix, qui permet de les distinguer l'une de l'autre. Celui dont je parle est le métal, qui rend la voix toni-

truante, tandis que celui qu'on désigne sous le nom de timbre sombre, timbre clair, est plutôt la couleur locale de chaque voix. Parmi cent élèves chanteurs, il y en a à peine un, qui possède naturellement le timbre métallique dont il est question. Par des exercices appropriés, chaque voix peut être timbrée et obtenir la portée et la sonorité nécessaires au chanteur de profession.

V.

Formation du timbre métallique.

Le timbre métallique se produit par la vibration secondaire des cloisons, séparant le pharynx nasal, des sinus sphénoïdal et frontal, et par celle de la cloison nasale.

Dans les notes ouvertes du médium, la transmission du son se fait directement; dans les notes couvertes, par l'intermédiaire du voile du palais tendu et recevant ses vibrations, directement, des cordes vocales.

Le timbre métallique est donc produit, non pas par une résonnance de cavités, mais par une

résonnance de plaques vibrantes, pareilles à des tables d'harmonie.

On arrive le mieux à timbrer la voix, sur les sons couverts. La vibration des cloisons se perçoit par une sensation entre les sourcils et aux dents incisives de la mâchoire supérieure.

Cette dernière sensation est cause de la grande erreur où l'on est tombé en croyant, que le son se fortifie, quand il frappe directement derrière les dents. La cloison nasale, en vibrant, communique ses vibrations aux nerfs dentaires, au-dessus desquels elle est plantée. Le son venant des cordes vocales et se propageant dans les cavités de la tête, en arrière du voile du palais, ou par celui-ci, quand il est tendu, se sent seulement là, où il existe des nerfs, c'est-à-dire, dans les dents et entre les sourcils.

Il faut éviter de laisser passer l'air par le nez, en voulant former le timbre, ce qui donnerait naissance à un horrible son nasillard. Il y a une grande différence entre chanter dans le nez et chanter par le nez. La première manière engendre le timbre, la deuxième, un son nasillard désagréable.

VI.

Timbre naturel.

Le timbre naturel n'est pas égal pour toutes les voix; il a même une certaine nationalité. En allant de l'est à l'ouest il y a peu de différence entre les voix; mais en allant du nord au sud, elles changent considérablement. Tandis que les peuples du nord ont principalement des voix claires, perçantes, mais sèches et froides, les méridionaux possèdent des voix chaudes, expressives et agréablement timbrées.

En Europe, les peuples ayant les plus belles voix habitent entre le 40ième et le 50ième degré de latitude, où la température moyenne du climat varie entre 12 à 16 degrés centigrades.

Ce sont: le nord de l'Espagne et du Portugal, le midi de la France, le nord de l'Italie, le Tyrol, l'Allemagne du sud, l'Autriche-Hongrie, la Bohême, les pays des Balkans, et la Russie méridionale. En allant davantage vers le sud, le timbre devient nasillard et se perd.

Abstraction faite du timbre particulier de chaque voix, on trouve encore suivant la voyelle,

ou la hauteur du son, des différences très grandes dans le timbre naturel. Un chanteur qui n'a pas de résonnance dans le médium peut avoir une hauteur brillante et telle voix qui ne donne rien sur *a*, résonne très bien sur *ô*, tandis que *ou* est sourd, *é* commun et *i* strident.

Si l'étude de la formation rationelle de la voix ne fait pas disparaître ces inégalités, le mal réside dans l'existence de polypes qui empêchent la résonnance des cavités nasales et de la tête.

Un opérateur habile aura vite fait de porter remède à cet état morbide des muqueuses et rendra la voix apte à l'étude du chant.

VII.

Portée de la voix.

Du timbre dépend, en majeure partie, la bonne portée de la voix.

Le chanteur ne peut pas juger lui-même de la portée de sa voix, il se chante dans les oreilles et plus il le fait, plus il croit sa voix grande. En chantant des notes ouvertes, et en forçant

un peu la voix, le son pénètre par la trompe d'Eustache dans l'oreille moyenne et atteint le tympan. Le chanteur, n'entendant plus l'orchestre, mais seulement sa propre voix, croit dominer, tandis que l'auditeur ne l'entend plus.

Il y a quelques années, étant en Suisse, je montais avec le chemin de fer à crémaillère le Righi. Dans un village, au bord du lac, il y avait une fête et quelques jeunes gens chantaient, en ioulant. Dans le bruit de la foule, leurs voix étaient à peine perceptibles; arrivé au sommet du Righi, je fus très surpris d'entendre distinctement les iouleurs, tandis que le bruit de la foule n'arrivait plus jusqu'au sommet.

L'explication en est très simple: dans le chant ioulé, il n'entre que des notes de tête, des hypertons, qui portent, tandis que le bruit, n'ayant pas ou peu d'hypertons, ne porte pas. Voici un autre exemple: une bonne voix de ténor, claire, entendue à distance, en plein air, la nuit, quand tout est tranquille, ressemble à s'y méprendre à une voix de femme, et parait en tous cas plus haute qu'elle n'est. Les hypertons, produits par les cavités de la tête et formant le timbre, ayant plus de portée que les sons du gosier, arrivent

seuls à l'oreille de l'auditeur, tandis que les autres sont absorbés en route. La même chose se produit au théatre. L'orchestre ne laisse passer que la voix timbrée et absorbe la voix gutturale.

VIII.

La force, la fatigue et leur résultat.

Pour produire une vibration sonore, il faut une certaine force.

La plus ou moins grande rapidité des vibrations rend le son plus ou moins élevé. L'amplitude des vibrations donne le degré de force. Si l'amplitude des vibrations des cordes vocales devient trop grande, le son se change en bruit, la voix est forcée.

L'une des conséquences d'une voix forcée est que, les amplitudes devenant trop grandes, elles ne peuvent plus vibrer avec la vitesse voulue, se ralentissent et produisent un son trop bas. Le chanteur, pour ramener la note à la hauteur voulue, est obligé de donner plus d'air, il raidit les cordes vocales et le chant devient cri.

Les vibrations des corde vocales sont soumises à certaines lois. Plus les cordes vocales

sont raccourcies ou raidies, plus les vibrations sont rapides et le son élevé. Si par un courant d'air trop fort, les cordes vocales sont obligées d'être trop tendues pour résister à l'air, au lieu d'être raccourcies, la proportion entre leur amplitude et leur longueur est détruite. Il en résulte une fatigue qui amène des congestions locales, et finalement une laryngite aiguë qui empêche complètement le chant.

L'emploi de la force est la plus grande faute qu'un chanteur puisse commettre. Souvent il faut des mois, même des années de repos et de traitement pour guérir une voix forcée.

Le chanteur, qui force sa voix, arrive quelque fois à produire par ce moyen plus de timbre; mais il ruine son organe.

L'air transmet les vibrations avec une vitesse de 330 mètres par seconde, sous les conditions atmosphériques et hygrométriques normales; c'est une loi physique à laquelle on ne peut rien changer. Si le son est projeté dans l'air par une force trop grande et avec une vitesse initiale supérieure à celle indiquée, il se forme un remous qui détruit une partie du son, et celui-ci ne se transmet plus complétement.

La portée n'est donc pas en proportion de la vitesse initiale ou de la force, mais de la vitesse inhérente au milieu où elle se produit.

Voici un exemple, qui rend cette loi plus compréhensible:

Supposons, qu'un canon soit chargé avec une certaine quantité de poudre qui porte le boulet à une certaine distance. La dynamite, ayant une force balistique 14 fois plus grande que la poudre, ce même canon, chargé avec la même quantité de dynamite, au lieu de poudre, devrait, si la portée dépendait de la force initiale, porter le boulet à une distance 14 fois plus grande.

Contre toute attente ce n'est pas ce qui arrive. Le boulet est porté à quelques mètres au plus, avec les débris du canon éclaté. C'est le résultat de la force trop grande. –

La même chose se produit en forçant la voix: les ondes sonores sont rejetées par l'air et le gosier s'abîme.

Il y a, outre la trop grande force employée, une autre façon de forcer la voix, c'est de trop exercer les notes hautes, ou de vouloir chanter

trop haut avant que la voix mixte ne soit bien formée dans le médium.

Malheureusement il existe des méthodes de chant qui prétendent atteindre les notes hautes en les soulevant de l'octave basse. Non seulement ce procédé ne peut réussir qu'avec des élèves ayant un gosier de fer; mais une voix „entraînée“ de cette manière ne pourra jamais chanter un beau piano ou mezzo-forté; de plus ces voix perdront leurs notes basses et une partie du médium.

Les cordes vocales, trop tendues par ces exercices, auront de la peine à reprendre leur état naturel; elles seront flétries et ne pourront vibrer qu'en employant de la force. En chantant piano, ou des notes du médium, la voix manquera complètement de fraicheur et se fatiguera vite.

IX.

Le développement de la voix.

Ce qui précède explique, sous quelles conditions une bonne voix se forme.

Il n'est pas dit, qu'avec une pareille voix un chanteur puisse déjà se produire artistique-

ment. Il se trouve dans une position analogue à celle d'un amateur possédant un bon instrument qu'il ne sait pas jouer; la méthode, le développement de la voix, lui manque.

C'est une grande erreur, de croire qu'il existe des voix naturelles, pouvant se maintenir à la longue au sommet de l'art. Lors de la question du réengagement, à Londres, d'un „chevalier de l'ut de poitrine“, la reine Victoria doit avoir dit: „J'ai assez entendu l'ut, je voudrais de nouveau entendre un artiste.“

Dans la plupart des méthodes, la formation de la voix consiste à chanter les exercices de chant indiqués, sans distinction de l'individualité de la voix. Après quelques gammes, on commence à chanter des mélodies; d'abord des choses faciles, puis de plus en plus difficiles, jusqu'à ce que l'élève n'en puisse plus. Cet enseignement, qui devrait plutôt s'appeler entraînement de la voix, rend les cordes vocales épaisses et leur fait perdre toute élasticité.

Comme il n'y a pas deux voix qui se ressemblent, il est impossible de trouver des exercices généraux bons pour toutes les voix. C'est l'affaire d'un maître conscienscieux, d'analyser les voix qui lui

sont confiées et d'en éliminer les défauts, non par des exercices courants, mais par des exemples chantés.

Il est également inutile de faire à l'élève de vrais cours d'anatomie du gosier, car il lui est impossible de commander à des muscles, qu'il ne voit et ne sent pas. Le seul moyen d'arriver à un bon résultat et de faire comprendre ses défauts à l'élève et de les lui corriger par de bons exemples, laissant à son talent d'imitation le soin de faire le reste. Le principal n'est pas ce qu'on chante, mais comment on le chante.

X.

Registres de la voix.

Le grand écueil, dans l'enseignement du chant, est d'obtenir l'égalité des régistres. Généralement on croit arriver à ce but, en chantant des exercices chromatiques, comprenant les deux régistres à égaliser. Ce moyen est bien long et ne réussit pas toujours; car si le passage des régistres est égalisé, il n'est pas dit que les régistres le soient; c'est à dire, que la voix ait

dans les notes basses, le médium et la hauteur les mêmes qualités de son.

Les régistres de la voix ont tous un point commun; c'est le timbre, tel qu'il a été décrit. En unissant la voix avec le timbre, les régistres s'égalisent dans toute l'étendue et le chanteur ne chante plus qu'avec un seul régistre, celui de la voix mixte timbrée.

Chaque voix a dans le haut médium quelques notes sur lesquelles la voix mixte est naturellement formée; en les recherchant, puis en les timbrant, il est facile d'augmenter leur étendue en les amenant d'abord vers les notes plus basses; c'est seulement quand le médium est bien formé qu'il faut songer à monter la voix.

Au bout de quelques semaines de ces exercices, les passages des régistres auront disparu et la voix sera égalisée.

La définition si difficile de la nature des registres peut donc se simplifier en disant:

Les régistres sont le produit d'un développement défectueux de la voix, car dans toute voix bien formée il n'y a plus de régistres.

XI.

l'Action de couvrir.

Il est indispensable au chanteur, qui veut être maître de sa voix, de bien apprendre à couvrir.

La différence, dans le son inhérent aux voyelles, réside dans la hauteur de leurs hypertons. Cette différence influence la hauteur du son chanté et force le chanteur à varier son émission, suivant la voyelle qu'il chante.

Le ton, sur lequel il faut commencer à couvrir dans une gamme montante, n'est donc pas le même pour chaque voyelle et la formation du timbre sur les notes basses, oblige le chanteur à couvrir également celles-ci.

Chaque voyelle a tout au plus cinq à six notes dans le médium, où l'on puisse donner une émission franchement ouverte.

Cette étude demande beaucoup de soins, mais forme la base de l'art de bien chanter.

En principe les voyelles se couvrent dans une gamme montante sur les notes suivantes:

ou est toujours couvert
u se couvre du *fa* au *sol*
i „ „ „ *sol* au *la*
é „ „ „ *si* bémol au *do*
eu „ „ „ *si* à *do dièze*
ê, ai, ô se couvrent du *do* au *ré*
o se couvre du *ré* au *mi*
a „ „ *mi* bémol au *fa*
â „ „ *fa* au *sol.*

Une voyelle couverte sur un ton trop bas devient sourde; si on néglige de couvrir et qu'on chante une voyelle ouverte sur un ton trop haut, le son devient commun, trivial; c'est la voix blanche.

Il est remarquable que les différentes voix couvrent les mêmes voyelles sur les mêmes tons indiqués, ce qui prouverait que l'action de couvrir ne dépend pas du genre de voix, mais est inhérente à la voyelle. Une basse, par exemple, ne dépassant jamais le fa, chante beaucoup plus de notes ouvertes qu'un ténor dont la cantilène se maintient dans les notes hautes.

De ce fait résulte qu'un air écrit pour un genre de voix perd de son effet s'il est transposé pour une autre voix.

XII.

des Cordes vocales.

Il y a deux moyens de chanter une gamme montante.

Le premier, qu'il faut rejeter, consiste à soulever le son en tendant les cordes vocales inférieures; le second, qui est le bon moyen, se produit en les raccourcissant, par leur rapprochement et leur pression contre les cordes vocales supérieures.

Si une corde de violon, la chanterelle par exemple, est accordée sur le mi, on pourra élever le son par une tension plus forte en tournant les chevilles, mais la corde finira par se rompre.

Si au contraire, laissant la tension du mi, la corde est raccourcie par la pression du doigt sur la touche, elle pourra donner, sans se rompre, les sons les plus élevés.

Le même effet se produit dans le gosier du chanteur.

Les cordes vocales (lèvres de la glotte), ayant la tension voulue pour vibrer, ne doivent plus s'allonger, mais se raccourcir en chantant un son plus élevé. L'ouverture de la glotte a,

dans l'émission de poitrine, la forme d'un triangle ayant sa base sur le devant du larynx, △ et dans l'émission de tête, celle d'un triangle renversé ▽.

Si au lieu de renverser brusquement la position des cordes vocales, ce qui donne lieu à un couac, on arrive à resserrer petit à petit la base, les cordes vocales se raccourciront et l'ouverture de la glotte présentera l'image d'un losange ◇ qui se resserrera de plus en plus, en montant la gamme.

Le raccourcissement des cordes vocales est indispensable pour donner à la voix de la souplesse et de la légèreté. Un chanteur, et surtout une cantatrice, qui s'habitue à chanter de cette façon, ne connait plus de difficultés dans les passages à roulades.

XIII.
l'Exercice.

Il est très important pour l'élève, de savoir comment il doit s'exercer.

Si un élève n'arrive pas après un ou deux essais à réussir un exercice, il ne doit pas s'obstiner à vouloir le faire, mais en chanter un autre; car en exerçant le fautif, il exerce la faute.

Il devra se faire donner, par son maître, des exercices préparatoires à celui qui ne va pas.

Ce n'est qu'en s'exerçant parfaitement, que le chant devient parfait.

L'élève ne doit jamais oublier, que si un instrumentiste maltraite son instrument, le mal n'est pas grand, et qu'une corde de violon cassée se remplace avec quelques centimes; tandis qu'une corde vocale forcée amène la perte de la voix:

Le chanteur n'est pas seulement exécutant, il est lui-même instrument.

Celui qui veut bien s'exercer doit autant que possible chanter piano pendant les exercices, car dans le piano la résonnance de tête est plus libre et se fortifie. Non seulement par là il augmentera progressivement son timbre, mais il prendra l'habitude de ménager ses cordes vocales.

Dans les exercices, l'élève ne doit jamais chanter ses notes les plus hautes sur des sons tenus, mais chanter des gammes, faire toutes les cinq minutes une pause, ne pas s'accompagner lui-même au piano, autant que possible marcher ou faire quelques mouvements. En tenant un carton ou un morceau de musique à quelque

distance de la bouche, le chanteur pourra bien mieux observer et juger sa voix. Il ne devra jamais chanter à pleine voix un exercice qui lui cause des difficultés.

En un mot: l'exercice ne doit jamais fatiguer.

XIV.

La prononciation.

En suivant bien la règle déjà énoncée, que les voyelles sont seules porteur du son, que les consonnes muettes ne leur servent que de mise en voix, que les semi-voyelles ne doivent être soutenues qu'au commencement de la syllabe, le chant devra, sous le rapport de la prononciation, devenir parfait.

On prétend que l'italien se chante plus facilement que toute autre langue. Cela provient tout simplement, qu'en italien, toutes les syllabes se terminent par des voyelles et que les règles énoncées ci-dessus, ne peuvent pas être tournées.

La prononciation ne doit pas être une camisole de force infligée au chant, elle doit laisser la voix libre de se développer.

De la position et de l'ouverture naturelle de la bouche dépend la bonne prononciation des voyelles.

Dans le chant les voyelles se divisent en seize sons différents, divisés en cinq familles bien distinctes l'une de l'autre.

Première famille: les buccales. La bouche au repos

eu, *e* muet.

Deuxième famille: les apéritives. La bouche dans sa plus grande ouverture

ê, *â*, *o*.

Troisième famille: les rétropulsives. La bouche reculant sur elle-même

a, *è*, *é*, *i*.

Quatrième famille: les propulsives. La bouche projetée en avant

u, *ô*, *ou*.

Cinquième famille: les nasales. La bouche à demi ouverte, le pharynx élargi

un, *in*, *on*, *an*.

Les consonnes, comme il a été dit, ne peuvent pas être chantées, mais seulement prononcées au commencement des syllabes. Quand un *e* muet

termine le mot, les consonnes qui le précèdent doivent être reliées à la première voyelle du mot suivant: „parle encore“ se chante „pa...rlencore“, „une coupe en or ciselé“ — „une cou...pen...o rciselé“, „le chanteur sait“ — le chanteu...rsait“ etc.

Les demi-voyelles ou consonnes sonnantes: l, m, n, r, j, v, ne se chantent qu'au commencement de la syllabe, à la fin elles sont prononcées légèrement.

Une véritable difficulté existe dans la prononciation des trois consonnes *b*, *g*, *d*, quand elles ne sont pas précédées d'un *m* ou d'un *n*. Il semble se former dans le larynx un commencement de son qui vient se briser dans le pharynx. Pour éviter cette difficulté, il suffit avant d'attaquer un mot commençant par l'une de ces consonnes de placer devant elles, mais de façon à ne pas être entendu, un *m* devant le *b* (*m*) bon, ou un *n* devant les deux autres (*n*) grand, (*n*) devoir.

Un excellent exercice pour arriver à une bonne prononciation en chantant, est de bien articuler en parlant devant un miroir, comme si on voulait se faire comprendre d'un sourd-muet.

Il est incompréhensible que des chanteurs cherchent à chanter toutes les voyelles avec la

bouche grande ouverte. Qu'ils essayent de prononcer, par exemple, un *i* ou un *o* en parlant avec la bouche grande ouverte, et ils comprendront la difficulté à laquelle ils s'obligent en voulant faire la même chose en chantant. L'excuse qu'ils se donnent est „de bien ouvrir la bouche pour que le son puisse sortir"!! Aux chapitres précédents, j'ai expliqué que ce point de vue était complètement erroné.

L'incertitude et les contradictions qui existent dans les différentes méthodes dans lesquelles le chanteur cherche du secours contre sa voix menacée, ont achevé l'oeuvre de la décadence du bel-canto.

La formation rationnelle du son et de la voix, qui doit précéder l'enseignement du chant proprement dit, peut seule devenir un remède efficace et amener sa renaissance.

XV.

Hygiène de la voix.

Chaque chanteur sait, par expérience, à quels changements journaliers sa voix est soumise. Il se trouve, souvent avec raison, malheureux quand

à une occasion exceptionelle il ne peut pas déployer toutes ses qualités, parce qu'il „n'est pas en voix."

Chacun d'eux, surtout parmi les jeunes, a sous forme d'un bonbon ou d'une pastille quelconque, un palladium vanté aujourd'hui, délaissé demain, qui doit, dans tous les cas, le remettre en voix. La chasse aux pastilles universelles, qui doivent donner de la voix, est soutenue par une réclame insensée, et des certificats d'acteurs célèbres, qui veulent avoir été guéris en un tour de main, par tel ou tel remède. Je ne mets pas en doute la bonne foi de ces certificats d'artistes qui ont été guéris d'un enrouement passager en suçant une pastille. Peut-être une croûte de pain sec mastiquée aurait produit le même effet. Tous ces petits remèdes sont bons, mais ne guérissent que celui qui n'est pas malade.

Le vieux chanteur expérimenté connait cela. Il agit et se tient de façon à n'être pas obligé d'user de ces remèdes anodins, et si par hasard une fois il ne se trouve pas en voix, il consulte un médeçin laryncologue.

On dit avec raison: „la voix est le miroir de l'âme." Le chanteur devra donc

avant de chanter éviter tout ce qui pourrait causer une dépression morale directe, tel que dispute, emportement, accès de colère; ou indirecte par suite d'intempérence de la veille ou récente.

On peut résumer la ligne de conduite du chanteur par ces quelques mots: „Tout ce qui nuit à la santé, nuit à la voix."

Les accidents passagers de la voix ont, en outre, généralement une autre cause: la surabondance ou le manque de mucosités des muqueuses.

La surabondance des glaires provient principalement d'un estomac fatigué. Il suffit de prendre la veille du jour où l'ón veut chanter, une cuillerée à bouche d'Elixir tonique anti-glaireux du Dr. Guillié et de se soumettre à une légère diète; ne jamais prendre l'élixir le jour même, car il produit une fatigue immédiate et une sécheresse du gosier qui ne cesse que le lendemain.

Le ténor N., de l'Opéra comique avait un autre moyen qui, à ce qu'il prétendait, lui avait toujours réussi, pour se mettre bien en voix. La veille du jour où il chantait, il faisait un lavage de l'estomàc, avec une bouteille d'eau de Vichy, qu'il buvait d'un trait et repompait à l'aide d'une pompe stomachique.

La sécheresse, ou une mucosité trop épaisse qui empêche la fermeture exacte de la glotte, se combat à l'aide de quelques tasses de thé pectoral ou d'un masticatoire, gomme, réglisse, guimauve, etc.

Un remède excellent, contre ce genre d'affection, est une „potion ammoniacale anisée“ qui se prépare de la façon suivante: dans une cuillerée à bouche de bon alcool de vin, on verse 4 à 5 gouttes d'essence d'anis et 10 gouttes d'ammoniaque liquide, puis on met le tout dans un demi litre d'eau sucrée chaude, pour le boire à petites gorgées, à intervalles d'un quart d'heure.

Une mauvaise habitude des jeunes chanteurs est de s'expectorer souvent. Par ce fait, les mucosités, contenues dans la trachée, sont attirées dans la glotte et l'enrouement, au lieu de diminuer, augmente.

Toute fatigue corporelle nuit à la voix.

Une vie tranquille et régulière, une alimentation nutritive modérée, l'abstinence d'alcool ou de liqueurs fortes, sont les plus sûrs moyens de conserver la voix. Evitez de manger trop de pain sec ou des noix, noisettes et amandes, qui absorbant trop de salive, dessèchent le gosier. Evitez les mets trop salés ou épicés et surtout

ne mangez pas du mouton gras le jour où vous chanterez. La graisse de mouton, ne fondant qu'à 40 degrés, se solidifie dans les papilles de la bouche, qui n'ont que la température du corps, 37 degrés, et empêche le bon fonctionnement de la langue et des muqueuses.

Un chanteur doit avoir le plus grand soin de ses dents et les brosser après chaque repas avec de l'eau tiède, additionnée de quelque gouttes d'une eau odontalgique, ne contenant pas les antiseptiques modernes, qui attaquent les muqueuses.

Voici une bonne reçette d'une eau pour les soins de la bouche:

Essence de menthe	5	grammes
„ d'anis	5	„
„ de girofle	2	„
Acide phénique	2	„
Teinture de benjoin	25	„
„ „ cachou	50	„

1 litre alcool.

Pour s'en servir verser quelques gouttes dans un verre d'eau.

Une autre liqueur excellente est de la teinture de myrrhe, à raison d'une cuillerée à café

par verre d'eau, pour gargarisme, contre les rougeurs du palais et de la gorge. On y ajoute une pincée de borax quand la voix est très fatiguée. Dans ce dernier cas, une insufflation de tannin précipité, avant de se coucher, produit le meilleur effet.

Pour des douches nasales, qu'il ne faut pas exagérer, on prend, par demi-litre d'eau tiède, une cuillerée à café de sel de cuisine, une demie cuillerée de bicarbonate de soude et une pincée de borax.

Les ablutions froides du cou et du thorax sont un bon préservatif contre les refroidissements. Il vaut mieux les commencer au printemps et les continuer durant l'hiver.

On peut fumer modérément après chaque repas, cela facilite la digestion ; mais à la moindre indisposition l'usage du tabac doit être proscrit.

Le chanteur fera bien de se promener autant que possible en plein air, de ne respirer que par le nez et d'éviter toute conversation, surtout par un temps brumeux.

Un remède, autrefois très en vogue, mais reconnu dangereux, depuis que ses effets ont été observés, est le chlorate de potasse. Il

est singulier que les enfants supportent relativement une grande quantité de ce sel, qui pour les adultes est un véritable poison attaquant principalement les reins.

L'émotion inséparable d'un premier début, le „trac" se laisse amoindrir par le „bromhydrate de quinine". Deux ou trois pilules à 0,05 prises chacune, à intervalles d'un quart d'heure, une heure avant d'entrer en scène, donneront au débutant l'aplomb dont il aura besoin.

Si tous ces remèdes anodins ne produisent pas l'effet voulu, le chanteur a à faire à une indisposition grave, qui nécessite les soins d'un médeçin.

Table des matières.



Wolff, Eugene
La décadence du bel-canto

1st 14 pages
missing!

Request for xerox to
J D Whitepost. Jan 14/77
KM